

# LA PRÁCTICA DE UNA MEMORIA SOSTENIBLE: EL REPERTORIO DE LAS CANCIONES INTERNACIONALES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Joaquina Labajo

Universidad Autónoma de Madrid  
labajo@eresmas.net

**ABSTRACT:** *Only a small part of the large number of songs played by international volunteers on the Republican side during the Spanish Civil War has made it to us, although transformed by new demands. This text aims at analyzing the survival strategies applied to this repertoire along its path, against the cultural policies of censorship and neglect.*

**KEY WORDS:** *Songs; resistance; spanish civil war; international brigades; bundism; cultural heritage; censorship; memory; activism; music and survival.*

Durante el período de la transición a la democracia, reconstruir la historia contemporánea fue considerado, dentro y fuera de España, urgente y esencial para legitimar las bases de la constitución del nuevo Estado. Al involucrar estratos más profundos de la memoria plural de la sociedad, el tratamiento de aspectos sociales y culturales atrajo, desde un principio, mayores dificultades y resquemores. Más acá del debate general sobre lo que se pudo o no haber hecho durante esta etapa, de las injusticias y supuestas ventajas que la utilización del miedo pudo representar en la estabilización del sistema (Aguilar 1996), cabe preguntarse con Reyes Mate si, al fin, "ha pasado ya el momento de peligro" (2009, 27) y si el giro actual del arte hacia la historia y la memoria –que Andreas Huyssen atribuye a una búsqueda de temporalidad y autenticidad frente al simulacro y al deseo de resistir a la desintegración de la cohesión social (2001, 271)– puede constituir punto de referencia para acercarnos al paradero actual de la memoria sonora de la Guerra Civil Española.

La creciente domesticación del concepto de "cultura", concebida como instrumento tranquilizador, al servicio de la

# THE PRACTICE OF A SUSTAINABLE MEMORY: THE REPERTOIRE OF INTERNATIONAL SONGS FROM THE SPANISH CIVIL WAR

**RESUMEN:** Sólo una pequeña parte del amplio número de canciones interpretado por los Voluntarios Internacionales en el bando republicano durante la Guerra Civil española ha conseguido llegar hasta nosotros, si bien transformadas por nuevas exigencias. Este texto pretende profundizar en las estrategias de supervivencia aplicadas a este repertorio, a lo largo de su trayectoria, frente a las políticas culturales de censura y olvido.

**PALABRAS CLAVE:** Canciones; resistencia; guerra civil española; brigadas internacionales; bundismo; patrimonio cultural; censura; memoria; activismo; música y supervivencia.

sociabilidad, el turismo, la cooperación internacional o la diversidad étnica, conlleva el precepto del "prohibido asustar a la gente", como ha señalado Teixeira Coelho (2009, 26). En consecuencia, en nuestro actual mundo Matrix, la Música no se habría mezclado nunca con la violencia, el anticolonialismo o el sometimiento de pueblos y ciudadanos: los cancioneros populares de guerra no habrían existido. Pero existen y sirvieron para establecer fuertes vínculos interpersonales dentro de estrechas o amplias comunidades de identidades diversas. En el caso de los Voluntarios Internacionales que acudieron en ayuda del bando republicano en la Guerra Civil Española, se hubieron de negociar, dentro de algunos grupos, los emblemas sonoros que pudieran representarles. Cuando en 1996 muchos de ellos volvieron a España, con motivo de otorgárseles por el Parlamento el derecho a la nacionalidad, se puso sin embargo en evidencia el amplio desconocimiento que la sociedad española tenía de su papel en la historia de España, su excelente memoria para entonar canciones que habían mantenido vivas durante sesenta años en sus respectivos países (Labajo, 2009) y el esmero diplomático,

por parte de las primeras autoridades del país, para evitar encabezar tal homenaje (*El País*, 5/11/1996).

El tratamiento de los cantos de la España vencida se ha debatido, durante más de tres generaciones, entre la memoria y el olvido, el espacio para lo íntimo y la reconquista de lo público. Terminada la guerra en España, comenzó el proceso de decantación de canciones a partir de factores contextuales de diverso carácter y de un concepto de transmisión abierto a múltiples mediatizaciones. Parte de este repertorio fue grabado, reinterpretado, transmitido oralmente, nuevamente registrado y reutilizado sobre nuevos soportes y contextos con manifiestos desplazamientos de significado. A partir de ello, a lo largo de más de setenta años, se ha originado y preservado una pequeña parte de un patrimonio internacional tangible, si bien aún desequilibrado en el origen de sus procedencias y lamentablemente disperso. No obstante, la tradición que representa no puede ser almacenada. Alude a una fuerza vital que, "en tanto memoria pública está sometida al cambio –político, generacional e individual–" (Huyssen 2001, 39). La llamada al *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* que el cantante Pete Seeger lanzó en 1955, a partir de una canción tradicional ucraniana –"*Where have all the flowers gone?*"–, resume, de modo excepcional, la dinámica que ha fusionado, desde la Guerra Fría, la reflexión pacifista dirigida a salir del círculo de los errores de la historia (el *Da capo* del artista Francesc Torres) con el recuerdo de quienes lucharon por la dignidad del hombre. Una armazón hoy fácilmente vulnerable si se prescinde de memoria y contexto específico.

Condicionadas por su origen anterior a la contienda española, por sus características textuales y estilísticas o por su posterior devenir histórico en diferentes entornos, un pequeño grupo de canciones sigue hoy circulando por nuestra sociedad globalizada. Ello significa la existencia de una *performance* viva, con un recorrido particular que sobrepasa el de su consideración como objetos de archivo o propaganda política. Conviene por tanto señalar aquí, de manera general, los hitos fundamentales del significativo proceso vital que ha seguido este repertorio a lo largo de los últimos ochenta años. En la conciencia de que, al hilo de esta decantación, quedan sin tratar, o sólo iniciados, múltiples aspectos colaterales de gran interés y con ellos una amplia gama de fuentes y materiales valiosos.

I

Pese a la precipitación con que fue organizada la llegada de las Brigadas Internacionales a España, no faltaron a su llegada en 1936 himnos emblemáticos con que identificarlas, ni tampoco pequeños librillos individuales de urgencia –los primeros editados formalmente aparecieron en 1937–, que permitieran a los Voluntarios dotarse de un pequeño grupo de canciones representativas. No obstante, más allá de cuanto pudo anticiparse por parte de la dirección de propaganda exterior, que utilizó y pidió encargos y arreglos a compositores como Hanns Eisler, Dimitri Shostakovich y Paul Dessau, o de cuanto el compositor Carlos Palacio pudo coordinar desde el interior (Vega 2001, 17-18), las canciones procedentes de la memoria particular y colectiva de cada grupo vinieron a instalarse entre éstas. No trataremos aquí de enumerar sistemáticamente la diversidad de este amplio repertorio, pero sí de destacar que permitió el establecimiento de un consistente vínculo. A través del canto comunitario y colectivo se reforzaba el lazo entre un pasado identitario y las circunstancias del presente.

Sin duda, no todas las canciones reactivadas durante el periodo de la guerra procedían de un repertorio de activismo, pero su selección no fue nunca caprichosa. No fue casual el privilegiado tratamiento concedido a las *Canciones españolas antiguas*, para canto y piano, armonizadas por Federico García Lorca, asesinado en los primeros días del conflicto. Se trataba de canciones que acababan de recorrer los pueblos de España acompañando al teatro de La Barraca. Convertido el poeta en baluarte del modelo cultural republicano, las primeras grabaciones tendieron a destacar una parte de este repertorio, fundido desde su origen con la tradición popular. Por similares razones en busca de autenticidad, se trató de enfatizar, de modo general, el protagonismo de la guitarra sobre el piano u otros instrumentos musicales, como sucede en el caso del propio *Himno Internacional de las Brigadas* interpretado por Ernst Busch. Tampoco hubo casualidad en la selección de otras, aparentemente frívolas, como el *Quartermaster's Store*. Las penalidades debidas a la falta de recursos y a la escasez de alimentos, trajeron a la memoria canciones procedentes del mundo de la comedia capaces de sobrepasar con humor situaciones difíciles. En su *Homenaje a Cataluña*, George Orwell rememoró en su aislamiento la canción de la *Quartermaster-store* que los de la Brigada Abraham Lincoln interpretaban a partir de una canción en

boga de Ronald Frankau & Tommy Handley. Por encima de la competencia entre individuales autorías del repertorio, durante este período se vivió un intercambio intercultural generoso, tal como ha señalado Jerry Silverman: "Los americanos que luchaban en la Abraham Lincoln cantaban el *Venga Jaleo* y a la melodía rusa de *Katusha* los partisanos italianos la colocaron un texto contra Mussolini" (Jerry Silverman, 2000).

La selección de canciones entre milicianos y brigadistas no estuvo exenta de acuerdos y pactos encaminados a establecer un marco compartido, dada la heterogeneidad de sus componentes; es decir, a integrar la diferencia del "otro". Se trataba de llegar a encontrar fórmulas no excluyentes que a través de traducciones y melodías emblemáticas permitieran superar nacionalismos reductivos. En ocasiones, las dificultades lingüísticas se impusieron y fueron necesarias estrategias más extremas, como me relató en Madrid (25/5/2000) Tadeo Ibroinski, perteneciente al batallón polaco instalado en la Casa de Velázquez: "En el batallón Dombrowsky se cantaron pocas canciones polacas porque a los españoles no les resultaba fácil entender las melodías y las palabras. Así que cantábamos en grupos pequeños cuando íbamos al tren o cuando volvíamos del frente. Cada grupo tenía sus propias canciones. Algunas veces cantábamos algunas pocas canciones políticas muy conocidas, pero cada grupo en su idioma. Sin embargo, nosotros aprendimos las canciones de los camaradas españoles después de mucho tiempo, en Polonia, después de la guerra".

De 1937 a 1940 se editaron discos y cancioneros, dentro y fuera de España (Requena, 2009, 9-10), con el objetivo no tanto de preservar y archivar una determinada producción cultural para la historia, cuanto para facilitar la memoria y la acción colectiva en la diáspora. Desde 1936, venían ya editándose pequeños pliegos que, eventualmente, incluían indicaciones de cómo interpretar la melodía. George Orwell, en su *Homenaje a Cataluña*, describe sus impresiones personales en torno al modo en que, en 1936, se difundían entre el pueblo las "canciones revolucionarias" en las calles de Barcelona. Remarcaba cómo eran vendidas por pocos céntimos y el modo en que, a menudo, un miliciano se acercaba a ellas deletreando laboriosamente las palabras y, una vez captado lo esencial, comenzaba a cantar la melodía apropiada (1952, 6). Iniciado el combate, estas prácticas se combinaron inmediatamente con la

utilización de instrumentos procedentes de la tecnología del momento.

En el frente, se instalaron altavoces y potentes megáfonos ambulantes y, cuando los gritos y canciones no llegaban a alcanzar el espacio sonoro del enemigo, los servicios de propaganda amplificaban sus fonógrafos ofreciendo al bando de enfrente una especie de "meeting-concierto" en que se les invitaba a abandonar el bando rebelde (Labajo, 2004). Las cámaras de cine siguieron al actor y cantante negro Paul Robeson en su visita a los frentes de Madrid y, en retaguardia, la radio, los teatros y el cine contribuyeron a difundir la popularidad de parte de este repertorio cuya historia está íntimamente relacionada con los medios de reproducción, ya singularmente sensibles desde comienzos del siglo a recoger, sobre cilindros y discos de pizarra, testimonios de este patrimonio cultural.

## II

Durante el banquete anual celebrado en 1997 por los veteranos de la Brigada Abraham Lincoln, Jeffrey Sharlet cuenta que: "when the vets at the next table took up a tune, Rose stopped talking mid-sentence and held up her hand. 'Wait' she said, and tilted her head, then let it sway with the rhythm as she began to swoon. 'The music's getting' to me!". She began to sing. 'Arise! Ye prisoners of starvation!'. When the song ended she brought her fist down one last time "No Pasarán!". She shrugged, her hands open, palms up. "But they did"" (Sharlet 1997, 16). El eslogan de *No pasarán* había constituido el *leitmotiv* de la resistencia en España contra el fascismo, dentro y fuera de sus fronteras. De modo que, proclamada la victoria de las tropas franquistas, las radios oficiales del régimen continuaron la ofensiva sobre los perdedores, parodiando aquel lema bajo la copla del *Ya hemos pasado*, que oportunamente desenterró el equipo de Basilio Martín Patino en 1971 para la sonorización del film *Canciones para después de una guerra*. En ella, Celia Gámez describía cómo el Madrid de milicianos que había gritado aquella consigna, temía ahora ver caer "la porra de la gobernación". Y efectivamente, la represión se instaló sobre la población, pero el *No pasarán*, junto a un significativo grupo de canciones, había salido ya de España. En las retaguardias internacionales muchas canciones llevaban tiempo sonando en los actos de apoyo

a la República española. Otras, comenzaban una nueva andadura en el exilio por los nuevos frentes de la Segunda Guerra Mundial. Para una buena parte de los milicianos españoles y para los brigadistas internacionales llegados del Este de Europa, no cabía la vuelta a casa. Tampoco para la comunidad judía (Ibáñez Sperber 2006), que vio en la guerra de España el primer combate contra el nazismo y sin cuya capacidad de convocatoria, enraizada en el movimiento obrero bundista, no se concibe la dimensión de la respuesta internacional dada a la resistencia española.

Dentro del nuevo paisaje europeo, algunas de las canciones utilizadas en la guerra de España reforzaron su representatividad. El grupo de combatientes españoles se identificaba bajo un repertorio familiar conformado por canciones que figuraban en sus cancioneros como: *El ejército del Ebro*, *Avanti Popolo*, *Bella ciao*, *La varsoviana* (*A las barricadas*), o *Le chant des Marais/Die Moorsoldaten*. En España, el cantante Ernst Busch, que había grabado un grupo de canciones en Barcelona en 1937, popularizado por Radio Madrid y Radio Barcelona, había utilizado para *Die Moorsoldaten* la adaptación realizada por Hanns Eisler, pero la canción tenía también sus raíces francófonas en Rudy Goguel, empleado de comercio de Estrasburgo, quien, llevado al gueto de Börgermoor en 1933, compuso la canción junto al minero Johann Esser y el actor Wolfgang Langhoff. Este tipo de convergencias elevó la representatividad de algunas canciones entre los aliados, que también reconocían en *La Marsellesa* el himno del socialismo histórico, que contaba con réplicas locales en diversos idiomas, incluido el español, desde el último cuarto del siglo XIX. El canto del *Einheitsfrontlied/United Front/Frente Unido*, grabado también por Ernst Busch en España para fortalecer la unión del frente republicano, fue entonado en el gueto de Vilna en yiddish, transformado por Leyb Rosenthal en *Tsu, Eyns, tsvey, dray*. Sin perder memoria de anteriores contextos y de la diversidad de sus diferentes versiones específicas, las canciones se cargaron de nuevos significados. El reconocimiento de su vínculo con las aspiraciones de anteriores generaciones significó un valor añadido durante su dispersión.

La potencial energía que albergan estos cantos no puede resumirse bajo el concepto de nostalgia o en un genérico *Ubi sunt*. Sólo la imagen de una carrera de relevos puede acercarse algo más a este tipo de ejercicio, que alude a una experiencia más allá de tiempo y espacio, donde los

ancestros son incorporados al rito de celebración de la comunidad. En 1940 se reeditó, en New York, a cargo de Keynote Recordings, el disco de Ernst Busch *Six Songs for Democracy*. Además, también se realizó una cadena de grabaciones puntuales a partir del canto de algunos voluntarios norteamericanos, en las que se implicaron Pete Seeger, Bess Lomax, Baldwin Hawes, Tom Glazer y, más tarde, Woody Guthrie o Paul Robeson entre otros. La publicación de las primeras seis canciones recogidas por Pete Seeger adquirió una amplia difusión entre los defensores de los Derechos Civiles. Su producción discográfica (Dunaway, 1981, 340-372) pone en evidencia la permanente atención que estas canciones han recibido a lo largo de su trayectoria profesional. Su distribución por Europa, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, fue fundamental en la preservación y continuidad de su canto en los numerosos países donde los Internacionales fundaron asociaciones.

### III

La Guerra Fría convirtió el repertorio en testimonio subversivo y, a quienes se encontraban relacionados con él, en sospechosos. A medida que se incrementaba la tensión internacional, la España de Franco parecía más atractiva para la lucha contra el comunismo. Mientras en 1953 el gobierno de Eisenhower firmaba con Franco acuerdos de cooperación mutua bajo el denominado Pacto de Madrid, entre la larga lista de artistas, actores y músicos citados a declarar en la House Committee on Un-American Activities, figuraban dos pilares fundamentales de la creación y difusión del repertorio internacional de la Guerra Civil Española: Hanns Eisler y Pete Seeger. España abrió sus embajadas y declaró finalizado el período de autarquía. Las canciones relacionadas con la memoria del bando republicano habrían de continuar, sin embargo, guardadas en el silencio del miedo, tal como pudo testimoniar el etnomusicólogo Alan Lomax durante su viaje a España –escortado imperturbablemente por la policía–. En consecuencia, ni informantes ni etnógrafos habrían de plantearse la necesidad de considerar este repertorio como tradición popular o folklore que estudiar y preservar. Quedaban fuera de cualquier marco de estudio. Un planteamiento que perviría de modo generalizado hasta las dos últimas décadas del siglo pasado.

El incremento en España de la actividad industrial trajo como inmediato corolario de las duras condiciones laborales el surgimiento de huelgas y movilizaciones obreras y estudiantiles, dentro de las cuales comenzaron a escucharse algunas viejas canciones de lo que vino a denominarse "el repertorio de resistencia", que en un principio retomó, junto a algunas tradicionales canciones internacionales y nacionales de la guerra civil, las pertenecientes a la Revolución de Asturias. Fuera de estos actos clandestinos, su presencia debía de mantenerse ausente del repertorio infantil por miedo a ser delatados por terceros. Para la nueva generación que encabezó la resistencia a la dictadura, el repertorio fue considerado por algunos como una experiencia mística que los aproximaba a una comunidad imaginaria. *La Internacional*, en diversas versiones, sirvió para identificar una amplia parte de la resistencia más allá de diferentes posiciones políticas, confirmando la tesis de Mark Mattern cuando afirma que: "*music can bridge borders between communities but can also undermine those bridges*" (1998, 141). En el paso de la antorcha de este legado a una segunda generación, algunas melodías quedaron atrapadas en el tiempo, mientras otras redujeron sus melismas y floreos hacia una mayor claridad tonal. En este contexto, el repertorio recibió, durante este tiempo, escasas transformaciones dirigidas a la superposición de nuevos textos y eslóganes adecuados a la nueva situación.

En 1961, los periodistas italianos Sergio Liberovici y Michele L. Straniero visitaron España provistos de un gramófono con el objetivo de recoger las canciones populares supervivientes, o de nueva factura, que circulaban por el territorio como "canción protesta". Una expresión que definieron como: "ese tipo de canto que acompaña acontecimientos históricos, conmociones, reivindicaciones, situaciones revolucionarias, de especial malestar o tensión social, que denuncia de algún modo las injusticias sociales, y canta las exigencias de libertad" (Liberovici 1963, 13). Su trabajo se desarrolló en la clandestinidad y puso de manifiesto la vitalidad de un extenso y considerable repertorio. Para sortear problemas con la vigilancia policial evitaron acumular material en la Península enviándolo periódicamente fuera del país. Un año después, el trabajo fue publicado en Italia por la editorial Einaudi, acompañado de las transcripciones musicales de una parte de los cantos recogidos. Inmediatamente, el libro consiguió entrar en España y el historiador Carlos M. Rama, en el prólogo a la edición realizada un año después en Uruguay, destacaba cómo el Gobierno Español,

movilizando al Vaticano y a las fuerzas pro-fascistas en Italia, realizó una reclamación diplomática a Roma exigiendo secuestrar la edición (1963, 9-10).

El incidente diplomático conllevó enfrentamientos callejeros en Italia y también la solidaridad con Einaudi de un grupo de editores internacionales –Gallimard, Grove Press, Windenfeld & Nicholson o Rowohlt Verlag–, que decidieron retirar de Mallorca el Premio Internacional de literatura, con sede en Formentor, que impulsaba Camilo José Cela. El hecho es significativo porque pone de relieve el miedo y la inquietud que puede dominar al poder frente a la música. Habida cuenta de la importancia que en la política española de la década de los años sesenta ocupó la imagen turística de España y, en concreto, la promoción de las Islas Baleares, resulta revelador que el temor a la difusión de un libro de poemas populares, partituras y comentarios a modo de diario de campo (la publicación discográfica se distribuyó independiente), pudiera pesar más en la balanza del régimen franquista que la pérdida de un premio literario internacional en un entorno de alto *standing* turístico.

En la década de los sesenta, la vitalidad y extensión que adquirió la plataforma contra la dictadura permitió utilizar los fallos del sistema de censura para reactivar las relaciones con el exterior. Así, por ejemplo, la organización de Scouts, apoyada por una parte de la masonería y de la iglesia catalana progresista, consiguió introducir algunos discos relacionados con la lucha antirracista en defensa de los Derechos Civiles en Norteamérica. Entonadas en inglés, las ideas poéticas de fraternidad, libertad o unión proletaria, pasaron desapercibidas a los censores. En este sentido, la cantante Elisa Serna ha comentado cómo entre un grupo de amigos alquilaron un espacio donde instalar una especie de fonoteca para almacenar los discos traídos clandestinamente del extranjero (Claudin, 1981, 174-175). Con el fin de separar sus direcciones privadas del peligro de poseer música "subversiva", algunos colectivos crearon sus propios archivos con grabaciones "políticamente incorrectas" como *Les chants de la guerre d'Espagne*, que Le Chant du monde publicó en 1963, acompañando, con *El Guernica* de Picasso –aún en el exilio– y un prólogo del cineasta Frédéric Rossif, algunos de los registros sonoros realizados durante el conflicto.

Con motivo de la celebración del Concilio Vaticano II, se incrementaron las diferencias y tensiones internas dentro



de la Iglesia Española. La Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, celebrada en 1968 en Medellín, contribuyó a generar un importante tráfico de canciones entre ambos continentes. De este modo, algunas melodías de las Brigadas Internacionales como *Jarama Valley* o *Solidarity forever* volvieron con nuevos textos a las iglesias españolas no sin provocar, en aquel contexto, cierta sorpresa entre algunos fieles. Aquella canción que decía *There's a valley in Spain called Jarama* rezaba ahora: "Junto a Ti al caer de la tarde y cansados de nuestra labor te ofrecemos con todos los hombres el trabajo, el descanso, el amor". La llamada a la unión de los trabajadores que resonaba en el viejo estribillo de Ralph Claplin de 1915, se volvía hacia la versión rusa para terminar en "Gloria, gloria, aleluya en nombre del Señor". No eran *contrafacta* diseñados para contrarrestar revueltas callejeras; venían ya mediatizados y promovidos por la progresía eclesiástica entusiasmada con la renovación del canto litúrgico. Fluían allí negros espirituales que, como *Go down Moses*, pertenecían al repertorio habitual de Paul Robeson quien, entre sus grabaciones, había incluido una potente interpretación de *Los cuatro generales* a partir de la colección de las *Canciones españolas antiguas* de Federico García Lorca.

En el marco de los movimientos estudiantiles de las universidades se asimilaron lemas que, renovando el viejo eslogan del *No pasarán*, se hacían ahora eco de canciones tradicionales del activismo norteamericano, como es el caso del *We shall not be moved*. La esencia del *Einheitsfrontlied/Frente Unido* volvía convertido por grupos latinoamericanos –Inti Illimani, Quilapayún– en *El pueblo unido jamás será vencido*. En correspondencia con esas expresiones, durante la segunda mitad de la década de los sesenta surgió un amplio número de grupos y cantantes interesados en la canción de resistencia y en la denominada *Nova cançó*. Llenaban los salones de las residencias universitarias bajo constantes presiones y desalojamientos policiales, si bien para muchos de ellos el repertorio de la Guerra Civil era considerado inadecuado para representar el nuevo discurso social. No obstante, para algunos de los músicos más comprometidos en conectar con la memoria de la tradición popular anterior, el legado fue asumido bajo cierto guiño minimalista. Así, por ejemplo, la cantante Elisa Serna, que había formado parte del grupo madrileño "Trágala" (vieja canción constitucional del siglo XIX retomada para el repertorio de la Guerra Civil), tomó como título para una de sus canciones una de las estrofas de *Los*

*Cuatro Generales, Madrid que bien resistes*. Igualmente, el cantante Raimon manifestó que su *Diguem no*, de modo consciente o inconsciente, podía ser identificado con el espíritu de *La Marsellesa*, *La Internacional* o "*Els Segadors*" (Claudin, 1981, 73).

Teóricamente, podría llegarse a interpretar que con el auge de un nuevo repertorio desaparecería la memoria del anterior. No obstante, en la práctica del conjunto social, la realidad no fue ésta como puso en evidencia el informe publicado por Einaudi. Junto al nacimiento de nuevos cantos y modos estéticos, un grupo de canciones del repertorio de la guerra fue incluido, junto a las nuevas canciones de resistencia, para su reexportación hacia otros países. Un ejemplo de ello fue la aparición en 1968 de las *Canciones de la guerra civil española* del cantante y folklorista chileno Rolando Alarcón quien, utilizando parte del repertorio grabado entre 1963 y 1964 al poeta y filósofo Chicho Sánchez Ferlosio –publicado diez años después en Estocolmo como *Spanska motståndets sänger (Canciones de la resistencia española)* por la compañía discográfica Oktoberförlaget–, publicó junto a ellas otras específicas del repertorio internacional (*Si me quieres escribir*, *Ay Carmela*, *Los cuatro generales* o el *No pasarán*). Otra demostración de su compatibilidad con el nuevo repertorio la constituye la actividad realizada durante estos años por el canal radiofónico clandestino Radio España Independiente, conocido como La Pirenaica. Allí, la sintonía diaria de entrada, como en los *meetings*–conciertos nocturnos realizados durante la guerra, fue el *Himno de Riego* –aquí en versión de caja de música– que precedía frecuentemente al pasodoble *Suspiros de España*, a temas de Carlos Palacio, o a *La Internacional*, compartiendo espacio con el repertorio latinoamericano y de la Nueva Canción: "la canción protesta ocuparía más tarde un lugar importante en nuestra labor. Desde el *Basta ya* de Atahualpa Yupanqui hasta el pegadizo *No nos moverán* cantado por estudiantes de Zaragoza..." (Mendezona 1995, 123).

Si los textos fueron motivo de constantes enfrentamientos con la censura, la música instrumental se introdujo apaciblemente con gran impacto a partir del repertorio de Lorca. En 1965, el guitarrista Paco de Lucía grabó las *12 canciones de García Lorca para la guitarra*, ofreciendo un trabajo envuelto en improvisaciones con las que abría una clara senda de acercamiento entre dos mundos destinados a converger en estos años: el flamenco y el jazz. Dos años

después el saxofonista Pedro Iturralde grabó en su *Jazz Flamenco*, el *Café de Chinitas* y el *¡Anda Jaleo!* con el joven guitarrista. Algunos grupos de estudiantes, como Los Pequeniques o Los Relámpagos, instalados en el rock surfero que cabalgaba por las pantallas cinematográficas del *Spagueti Western*, grabaron instrumentalmente *Los cuatro muleros/los cuatro generales*, *El vito/El Quinto Regimiento* o *La Santa Espina*. En 1964, la actriz y cantante Marisol había protagonizado un film *La nueva cenicienta* donde se parodiaba, a la española, el *West side story* de Leonard Bernstein, realizado tres años antes, y había retomado, con texto tradicional, varios temas del repertorio lorquiano. Debido a su carácter apolítico anterior a la guerra, las melodías –al margen de cualquier presupuesto ideológico de sus intérpretes– comenzaron a entrar ahora en un proceso de normalización que, desde la ambigüedad, las resignificaba para un amplio consumo interior y exterior. De este modo, se contribuía a asociar la estereotipada imagen de la España andaluza y gitana de guitarra y pandereta a un discurso transcultural políticamente renovado, demandado desde fuera. Un simulacro de escenario, equívoco, sutil y tolerable para el doble juego de la dictadura.

#### IV

Tras las primeras elecciones democráticas en España, discos y cassettes relacionados con la memoria internacional de la guerra comenzaron a ver la luz en espacios teóricamente resguardados de la intervención policial. En 1977, la editorial Icaria publicaba un facsímil del *Cançoner revolucionari internacional*, editado por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya cuarenta años antes. Lo mismo hacía Nuestra Cultura en 1978 con las *Canciones de las Brigadas Internacionales*, que había editado Ernst Busch en 1937, gracias al esfuerzo de un grupo de trabajo encargado de traducirlo y al apoyo del matrimonio Arthur London y Lise Ricol, ambos protagonistas de la aventura brigadista internacional. En 1980, Ediciones Pacific lanzaba la *Colección de canciones de lucha*, que había preparado Carlos Palacio. Su primer editor la había guillotinado en 1939 ante la inmediata rendición de Valencia –las partituras de esta colección serían recuperadas y grabadas posteriormente por la musicóloga y pianista Ana Vega Toscano (2001)–. Dos años más tarde, en 1983, la Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales publicó, con licencia de

Folkways Records, una amplia selección de este cancionero internacional en *Songs of the Spanish Civil War*. No sería, sin embargo, hasta finalizada la Transición, cuando el repertorio comenzó a merodear circunstancialmente en la radio española bajo comentarios explicativos, como fue el caso en Radio Nacional de España de Radio 3 –*Ateneo: Visto y Vivido*– y Radio 2 –*Paramusicalia*–. En 1985 aparecería un estudio de las *Canciones Populares de la guerra civil* realizado por el filólogo Luis Díaz Viana, a partir de los textos de las canciones de ambos bandos.

Justamente al final de este período, los especialistas de la "canción protesta" reconocían que ésta parecía evaporarse (Claudin, 1981, 12). Un número importante de cantantes envueltos en ese repertorio consideraron que su papel sobre la escena había terminado. Algunos autores como Eyerman y Jamison (1998, 141) señalan que la despolitización sufrida entre los años sesenta y los ochenta por las canciones en el plano internacional ha de relacionarse con el crecimiento de la industria del rock. Pero este tipo de explicaciones, basadas en cambios estéticos, no considera la complejidad de un proceso vinculado a las lecciones aprendidas por los poderes democráticos en relación a los modelos de mediación social. A través de la sustitución de una política de enfrentamientos por otra de gestión de fórmulas inclusivas, se ha tendido a fortalecer el llamado *political process* (Kriesi, 1993), una dinámica compleja encaminada a disminuir la intervención directa de la ciudadanía en la resolución de conflictos sociales. En este nuevo decorado, el canto relacionado con el activismo político quedaría desactivado.

Ahora sólo hay presente, declaraba el dramaturgo Heiner Müller en relación al fin de la República Federal Alemana y al sentimiento de progresivo desengaño y resignación de una generación que pensó poder cambiar el mundo. Llegaba la atomización y el tiempo para el pensamiento nómádico. El informe preparado por James Petras (1996, 55–81) sobre el impacto de las nuevas estrategias de modernización industrial de España ponía de manifiesto que los bajos salarios, el desempleo y la impotencia no disponían a los jóvenes "veintegenarios" –a los que el cantante Albert Pla se referiría "tomando el sol" en 1997– a compartir las experiencias solidarias de la generación anterior. Esa generación estuvo escasamente representada en el concierto que, en 1993, organizó el cantante Raimon en el Palau San Jordi trayendo, del otro lado del Atlántico, a Pete Seeger. Éste,

para comenzar su intervención, explicó: *"Fifty-six years ago, I had some friends who came to Spain. Some of them came back and this is the song that they talked to me"* y, tomando el banjo cantó junto a su nieto, Tao Rodríguez, el himno *The XV International Brigade*. Enfatizaba así el proceso de transmisión oral y generacional ligado a la tradición popular. Una proposición que, en su caso, ha reiterado en otras intervenciones como la compartida con Arlo Guthrie para la versión de *Jarama Valley*, grabada en *Spain in my heart: songs of the Spanish Civil War* (2003).

Acompañando la celebración de la llegada de los Voluntarios Internacionales, en 1996, apareció reeditado un significativo trabajo elaborado en 1969 por el contrabajista de jazz Charlie Haden y su Liberation Music Orchestra a partir de temas que intitulaba expresamente como *The United Front*, *El Quinto Regimiento*, *Los cuatro generales* o *Viva la Quince Brigada*. Su consistente propuesta musical, que continuaría desarrollando sobre otros temas del repertorio internacional, vuelca abiertamente el cancionero sobre un género que, bajo otros modelos estéticos de la época, fue ampliamente compartido por los Voluntarios de diversas nacionalidades, tal como testimonian las biografías publicadas por algunos. Su propuesta sin palabras inició una comprometida y actualizada vía para la normalización y profundización sonora en este repertorio que invoca, por encima de concreciones textuales, lo esencial de su originario carácter simbólico.

Una buena parte de las canciones grabadas se mantiene hoy viva, bajo reediciones y nuevas versiones transcritas en partituras e interpretadas en diversas lenguas, con diferentes instrumentos musicales y bajo variados estilos musicales: folk, blues, rock, ska, punk, flamenco, jazz, electrónica, new folk, polifonía tradicional, contemporánea, noise, experimental o siguiendo los propios modelos de Hanns Eisler bajo las actuales tendencias del *lied* alemán. Su presencia no es irrelevante tampoco en el ciberespacio, que pone en evidencia el directo protagonismo tomado por aficionados intérpretes ante las videocámaras en la dirección de YouTube.

Pero no todas las canciones del repertorio han recorrido iguales caminos y han soportado similares glorias y traiciones. La revitalización de algunas de ellas en la actualidad ha necesitado nuevos *contrafactums* destinados a dirigir su significado hacia nuevos problemas y a revisar

su carácter inclusivo dentro de los actuales contextos interculturales ciudadanos. Es significativo comprobar cómo con frecuencia los grupos más jóvenes han eliminado en sus versiones las referencias al pueblo marroquí ("moros") –situados por Franco en las vanguardias de ataque–. Un caso significativo se ha dado en Toulouse –espacio referencial del exilio republicano español– con el grupo Zebda –formado por jóvenes de origen franco-argelino (*beurs*)–, quienes animaron la escena preelectoral francesa de 2002, en el sur de Francia, con la publicación de un disco en que se incluían las melodías de *El canto de los partisanos* (*Motivés*), *Bella ciao*, *Bandiera rossa* y *El paso del Ebro* con su "Ay Carmela" libre de "moros". Asunto éste de la presencia árabe en la Guerra Civil Española, a la par que complejo, injusto con el amplio grupo de ciudadanos árabes que conformaron las Brigadas Internacionales (Ben Salem, 2003; Sánchez Ruano, 2004).

## V

El reciente cambio de siglo ha deparado a este repertorio diversas formulaciones de supervivencia bajo dinámicas convergentes no exentas de contradicciones. Entre ellas, cabe señalar su reconsideración como objeto de estudio para la historia social, como archivo patrimonial para la memoria colectiva internacional y, también, como tradición viva para la creación de solidaridades locales y transnacionales. Si entendemos por "desarrollo sostenible", o por reserva de capacidad crítica, un concepto relacionable con la posibilidad de abastecer las necesidades del presente sin comprometer expresiones del mañana, cabe plantearse, tras esta breve revisión histórica, si el secreto de la supervivencia de este repertorio, ignorado por el discurso dominante, procede de una soterrada dinámica biológica capaz de decantar y retener de nuestra cultura recursos alternativos imprescindibles para afrontar el futuro.

Cubiertas por el incoherente limo de la historia, las señales del sonido originario de estas canciones llegan hasta nosotros distantes y distorsionadas pero emocionalmente valiosas. Resta reconsiderar, al margen de sectarismos, prevenciones injustificables o idealizaciones ingenuas, su capacidad para establecer nuevos vínculos con el pasado y alimentar el devenir presente de los rituales sonoros de lo público y lo crítico.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Fernández, Paloma (1996): *Memo-  
ria y olvido de la Guerra Civil española*,  
Madrid, Alianza Editorial.
- Ben Salem, Abdelatif (2003): "La partici-  
pación de los voluntarios árabes en  
las Brigadas Internacionales", Ed.  
José Antonio González Alcantud, *Ma-  
rroquíes en la guerra civil española: Ma-  
rroquíes en la guerra civil española: Ma-  
rroquíes en la guerra civil española: Ma-  
rroquíes en la guerra civil española*, Granada, Anthro-  
pos, pp. 111-131.
- Busch, Ernst (1937): *Kampflieder, Battle-  
Songs, Canzoni di Guerra, Chansons  
de Guerre, Canciones de Guerra de las  
Brigadas Internacionales*, Madrid.
- Claudín, Víctor (1981): *Canción de autor  
en España. Apuntes para su historia*,  
Madrid, Jucar.
- Díaz Viana, Luis (1985): *Canciones popula-  
res de la Guerra Civil*, Madrid, Taurus.
- Dunaway, David (1981): *How can I keep  
from singing: Pete Seeger*, New York,  
Da capo Press.
- Eyerman, Ron y Jamison, Andrew (1998):  
*Music and social movements. Movili-  
zing traditions in the Twentieth Cen-  
tury*, Cambridge, Cambridge Universi-  
ty Press.
- Huyssen, Andreas (2001): *En busca del  
futuro perdido. Cultura y memoria  
en tiempos de globalización*, Bue-  
nos Aires, Fondo de Cultura Eco-  
nómica.
- Ibáñez Sperber, Raquel (2006): "Judíos en  
las Brigadas Internacionales. Algunas  
cuestiones generales", en *Historia  
Actual Online (HAOL)*, 9, pp. 101-115.  
[http://www.historia-actual.org/Pu-  
blicaciones/index.php/haol/article/  
view/139](http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/139)
- Kriesi, Hanspeter (1995): *New Social Mo-  
vements in Western Europe: Compar-  
ative Analysis*, London, UCL Press.
- Labajo, Joaquina (2004): "Compartiendo  
canciones y utopías: el caso de los Vo-  
luntarios Internacionales en la Guerra  
Civil Española", en *Revista Transcul-  
tural de Música. Transcultural Music  
Review*, 8. [http://www.sibetrans.com/  
trans/trans8/labajo.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans8/labajo.htm) (Consultado,  
octubre, 2010).
- Labajo, Joaquina (2009): "The proof of  
the oblivion: the journey of an iden-  
tity forged in the mythical time of  
the Spanish Civil War", Eds. Philip V.  
Bohlman & Marcello Sorce Keller, *An-  
tropologia della musica nelle culture  
mediterranee Interpretazione, perfor-  
mance, identità*, Bologna, Clueb, pp.  
191-197.
- Liberovici, Sergio y Straniero, Michele  
(1963): *Cantos de la nueva resisten-  
cia española 1939-1961*, Montevideo,  
El siglo ilustrado.
- Mattern, Mark (1998): *Acting in concert.  
Music, Community, and Political Ac-  
tion*, New Brunswick, Rutgers Univer-  
sity Press.
- Mendezona, Ramón (1995): *La Pirenaica  
y otros episodios*, Madrid, Libertarias/  
Prordhufi.
- Orwell, George (1952): *Homage to Catalo-  
nia*, San Diego, A Harvest Book.
- Petras, James (1996): "Padres-Hijos: dos  
generaciones de trabajadores espa-  
ñoles", *Ajoblanco*, Especial (3): 13-  
82.
- Requena Gallego, Manuel (2007): *Cancio-  
nes de las Brigadas Internacionales*,  
Sevilla, Renacimiento.
- Reyes Mate, Manuel (2009): "Historia y  
memoria. Dos lecturas del pasado",  
Eds. Ignacio Olmos y Nikky Keilhoiz-  
Rühlle, *La cultura de la Memoria. La  
memoria histórica en España y Alema-  
nia*, Madrid, Iberoamericana Vervuert,  
pp. 19-28.
- Sánchez Ruano, Francisco (2004): *Islam y  
guerra civil española*, Madrid, La Esfe-  
ra de los libros.
- Sharlet, Jeffrey (1997): "Troublemakers",  
en *PaknTreger. The magazine of the  
Yiddish Book Center*, 26: 16-28.

**Recibido:** 5 de noviembre de 2010

**Aceptado:** 15 de enero de 2011

Silverman, Jerry (2000): "Chronicling Music of the Holocaust", *The New York Times*, abril 2.

Teixeira Coelho, José (2009): "El cadáver exquisito de la cultura", en *Artecon- texto*, 21: 25-28.

Vega Toscano, Ana (2001): *Canciones de lucha 1936-1939. Songs of Battle*, Dahiz Productions, 014 CD P C 2001.